



Oito aspectos envolvendo dramaturgia, objeto e corpo

Felisberto Sabino da Costa

Hamm: O que está acontecendo?
Clov: Alguma coisa segue o seu curso
(Beckett, “Fim de Jogo”).

tradições do capital no corpo da cidade. Não desejo falar de todo o teatro, mas de uma fatia significativa com a qual eu me encontro.

Intróito

(Geo)grafias dramatúrgicas e (ex)ensões metropolitanas

Diz Anne Ubersfeld: “O teatro nunca está fora da cidade”, “o espaço teatral é dependente do lugar teatral, ele próprio definido pelo seu tipo de inserção na cidade. (...) O espaço teatral é definido por certa relação do teatro com a cidade, relação que a história deve interrogar a cada vez” (Ubersfeld, 1995, p. 324). De acordo com a pesquisadora, o “espaço cênico” é o espaço próprio aos atores; o “lugar cênico” é esse espaço enquanto materialmente definido; o espaço dramático é uma abstração: “compreende não somente os signos da representação, mas toda a espacialidade virtual do texto, inclusive o que é previsto como fora de cena” (idem, p. 325). A partir dessas considerações, tentaremos verificar como, nas metrópoles contemporâneas, as implicações lugar cênico/espacialidade virtual geram dramaturgias em que corpo e objeto articulam-se num espaço-tempo real/virtual, permeados pelas con-

Ponto de convergência de diversos territórios, a metrópole contemporânea exerce influência econômica, social e administrativa sobre urbes adjacentes criando zonas de riqueza e de exclusão, em que os limites se esvaem, diluindo a identidade de cada município, e a vida cotidiana se organiza nessas várias cidades como se fora uma.

É na polis que o homem exerce, de forma intensa, sua natureza comunitária. E o teatro, atividade coletiva por excelência, tem na cidade o fermento e o abrigo. Recorrendo à etimologia do vocábulo metrópole, verificamos que o termo *métro*, proveniente do grego, significa “matriz, útero, ventre”. Essa “cidade mãe” mercadológica abriga os “filhos diletos” e expelle os corpos “bastardos”. Podemos ainda pensar em *métron*, como a medida que alija corpos que ultrapassam os modelos estabelecidos.

Felisberto Sabino da Costa é professor do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP.

Nas metrópoles, em sua configuração hodierna, há uma crescente tendência às concepções dramatúrgicas que estabelecem um diálogo com a polis, evidenciando os arranjos subliminares do capital mediado pelas novas tecnologias. As regiões metropolitanas constituem eixos de cidades com problemas semelhantes de estrutura socioeconômica e impõem fronteiras políticas que ultrapassam estados e nações, perfazendo grupos preponderantes na relação entre países. Nessas “urbanizações” a relação sujeito/objeto adquire configurações complexas dado às diversas implicações que essa contradição pode suscitar. Nelas, emergem falares e dialetos flutuantes, distintos da língua veicular que serve de comunicação entre os “povos” distintos.

Ao mesmo tempo em que se rompem as fronteiras, emergem ilhas (comunidades) em diversas acepções. Nas territorialidades urbanas muros se (des)fazem e, simultaneamente, criam-se zonas exclusivas que se assemelham a parques temáticos, regidos pelo consumo. Essas construções remetem a uma espécie de *determinatio*, a cerca que os romanos punham para separar o território cultivado do deserto indefinido. Nesse território cultivado (e cultuado) pretende-se um espaço seguro, personalizado, privado. Embalada pelas promessas de consumo e de segurança, a classe burguesa contemporânea rende-se aos equipamentos sedutores. Em um artigo, Wisnik chama a atenção para um anúncio veiculado num jornal, no qual se propõem diferenciais para sobressair no “deserto indefinido” da massa metropolitana: ser proprietário de uma árvore com o nome da família e de um *hobby-box*, espaço contíguo ao apartamento o qual se “pode decorar e equipar para receber seus veículos e objetos mais preciosos”:

“Falar em fetichização da vida privada é muito pouco. O que há, sem dúvida, é uma exa-

cerbação *in extremis* da idéia de poder. Se, de um lado, o bem coletivo da natureza foi seqüestrado na forma individualizada de uma árvore, como se fosse um animal de estimação, de outro, o automóvel foi naturalizado e transformado em um membro da família, e deve ter um cômodo especialmente preparado para recebê-lo, como a um bebê que chega da maternidade” (Wisnik, 2007, p. E2).

Nessas vastidões (des)agregadoras-segregadoras – o que nos leva a pensar em segredo e sagrado – tribos, gangues e comunidades trazem à tona o tema da máscara, mediante as manipulações do corpo, na busca de um rosto outro que os distinga da massificação, de simples corpos subsumidos pela nova roupagem do capital. A teatralidade cotidiana dispõe corpos que realizam intervenções de toda espécie. Para alguns, o trajar-se é montar-se revelando a natureza cênica desse ato. Se, como observa Mafesoli, o período da modernidade é caracterizado pela atitude egocentrada, com a primazia concedida ao indivíduo racional que vive uma sociedade contratual, na pós-modernidade, o que está em jogo são grupos, “neotribos” que investem em espaços específicos e se acomodam a eles (Mafesoli, 2003, p. 8). Se, para alguns, a comunidade caracteriza-se pela noção de pertencimento (seja de uma essência, de um território ou de uma propriedade), para Espósito (2000), ela se caracteriza por um vazio, um dever (obrigação). O que une os indivíduos é uma falta que todos têm para com todos, e que os obriga a cumprir determinadas tarefas. Nessa união, a pessoa perde aquilo que lhe é mais próprio, a subjetividade; desapropriação que obriga o sujeito a se alterar, a sair de si mesmo, a ser – em – comum. Na comunidade os sujeitos não encontram um princípio de identificação, o que eles encontram é um vazio, a pura relação¹.

¹ Partindo do fracionamento do vocábulo *communitas* – CUM MUNUS – Espósito nos diz que CUM – “com” – é aquilo que nos coloca em relação com os outros, um com os outros. MUNUS tem três significados: *onus*, *officium*, *donum*, termos que levam a pensar em dever, obrigação. Assim. CUM é



Por outro lado, considerando a comunidade como um conjunto de pessoas que habitam zonas de exclusão, verificamos que as metrópoles brasileiras buscam tornar invisível a pressão das periferias que as torna cada vez mais cheias. Embora experimentemos um dinamismo centrífugo nessas cidades, a periferia (entendida como a população desprovida de capital) abandona o “exterior” longínquo e instala-se em centros degradados. Lembremos que, em grego, *periphéreia* (periferia) significa circunferência.

Tecnologias e sensibilidades

Na segunda metade do Século XX, a imagem acústica veiculada pelo rádio é tornada visível (“físicaizada”) pela televisão. Essas mídias redimensionam o eixo espaço/distância, dado que a distância geográfica deixa de ser uma variável preponderante. Tal como o rádio, a TV alcança simultaneamente, ponto por ponto, os espectadores. Os corpos são “capturados” em seus domicílios, porém, nesse momento, trata-se de uma interatividade unidirecional: tornamo-nos receptores de imagens de receptores de imagens. Caracterizadas como linguagens de fluxo, o “aqui” e o “lá” são relativizados, uma vez que o “lá” invade o “aqui”, onde nos encontramos. Se o cinema liga-se ainda ao vínculo com a sala e ao traslado físico, no sentido de que temos que nos deslocar para assistirmos a um filme, com o advento da TV tem-se o incremento das telas-territórios que atingirão o seu ápice, neste século, com a realidade virtual. Com a produção da imagem-numérica sem nenhuma referência ao real, a materialidade imagética do fotograma esvai-se no processo configurado pelo pontilhismo das linguagens digitais. Atrelados ao consumo, os corpos são

objetualizados e, ao mesmo tempo, diluem-se na reprodução de cópias que navegam livres do referente. Como observa Baudrillard, a partir dos anos 60 do século passado, “a passagem do primado da produção ao do consumo trouxe ao primeiro plano os objetos” (Baudrillard, 2007, p. 9); estes remetem a um mundo “menos real do que poderia fazer crer a aparente onipotência do consumo e do lucro” (idem, p. 10).

A digitalização do cinema abole a fronteira entre filme com atores e objetos. Mediante a *performance capture*, os atores vestem uma malha que permite capturar o movimento dos seus corpos, que são transferidos para um computador, e são reconstruídos por meio de processos gráficos – feito que possibilita a desrealização do corpo original dos atores. O suporte filmico (anteriormente analógico) perde a materialidade e, com ela, a realidade também se “desincorpora”.

Experiência multi sensorial, a realidade virtual é projetada para nos convencer de que adentramos um “outro mundo”. Da representação passa-se à simulação, paisagem artificial que afeta a nossa forma de sentir/pensar, bem como mergulha-nos numa atuação contraditória: tornar-se sujeito e ser objeto. Com a realidade virtual podemos nos mover no interior da representação, e imersos nesse espaço imaterial somos liberados de uma perspectiva obrigatória. A dissolução da perspectiva renascentista faz com que o espaço-tempo perca a sua centralidade, ou melhor, há uma mobilidade dos centros.

Contudo, faz-se necessário atentar a essas imagens que parecem, cada vez mais, despregar-se da experiência, fazendo-nos cegos de tanto vélas:

“Assim, como toda visibilidade carrega consigo a invisibilidade correspondente, também

aquilo que junta o MUNUS, a experiência de estar juntos. Distanciando-se da idéia de comunidade pensada como um objeto (território, costumes) ou como sujeito (universo que congrega diversas subjetividades), a comunidade é vista não como a propriedade dos sujeitos que ela reúne, mas na pura relação dos homens uns com os outros.



a inflação e a exacerbação das imagens agrega um desvalor à própria imagem, enfraquecendo sua força apelativa e tornando os olhares cada vez mais indiferentes, progressivamente cegos pela incapacidade da visão crepuscular e pela univocidade devoradora das imagens iluminadas e iluminadoras” (Baitello, 2008).

As novas tecnologias provocam, dão voz a estruturas perceptivas que vão além (e às vezes aquém) da espacialidade virtual de um texto.

Processos em rede

No teatro, mesmo o dramaturgo que cria de forma solitária exerce algum tipo de interatividade em sua produção. Entretanto, o conceito de rede estendido ao processo teatral adquire relevância quando se abordam os processos coletivos de criação dramática. Nesse processo, a noção de rede tanto se aplica às relações interpessoais na fatura da obra quanto à estrutura cênica daí resultante. Seguindo a trilha dos estudos sociológicos, essa abordagem distancia-se de uma perspectiva cartesiana em que se observam partes separadas no seu conjunto, antes, congrega os artistas em suas múltiplas relações. Nas metrópoles contemporâneas, diversos processos artísticos em redes problematizam a tecnologia como elemento a ser considerado relevante. Em muitos casos, a constituição de um texto inscreve-se na noção de rede que é introduzida pelo seu sentido de ligação e vínculo em que a conexão e a articulação ocorrem com elementos híbridos, orgânicos e inorgânicos, humanos e técnicos. O texto cênico é uma rede heterogênea, constituída não apenas de humanos, mas também de não humanos, de modo que ambos devem ser igualmente considerados².

O corpo oxímoro: a engenhosa aliança de palavras contraditórias

Os corpos contemporâneos constituem-se em oxímoros, apresentando uma multiplicidade contraditória de aspectos inscritos em suas complexões. À domesticação do corpo convertido em mercadoria, a arte busca a percepção da carne, rompendo com isso o invólucro que o encarcera. Apropriando-se da distinção entre carne e corpo formulada por Esposito, observa-se que corpo é fechado em si, é perímetro, ao passo que a carne faz referência a uma sensibilidade aberta, explodida como, por exemplo, nas figuras concebidas pelo pintor Francis Bacon. Construído de modo que possa ser incluído nos mecanismos do poder, o corpo é destituído de seus aspectos culturais, e nele se busca uma uniformidade anódina. Ao mesmo tempo em que se exalta nega-se ao corpo a sua vitalidade própria.

Seguindo essa trilha, há coletivos artísticos que pensam a dramaturgia como algo que tem como medida o corpo tomado em suas relações espaço temporais, em que o discurso é articulado distinto de uma dimensão retórica, antes atravessado por uma (est)ética teatral. A cidade não se configura como um tema abstrato, mas é apropriada nos seus membros visíveis e em suas entranhas contraditórias.

Dramaturgia

Como observado por conceituados pesquisadores, o advento da *internet* aporta um dado significativo quanto à alteração de conceitos como “obra” e “autoria” Concernente à fatura dramática, paralela à forma individual e subjetiva de criação artística, ganha impulso, na imensidão desigual da metrópole, a arte colaborativa.

² Esta passagem é uma paráfrase de Pierre Lévy, quando este aborda a concepção de rede empreendida por Bruno Latour. Conforme Lévy, a inspiração de Latour advém de Michel Serres, de Deleuze e de Guattari. A noção de rede equivale à de rizoma, observando-se os seus princípios de funcionamento: conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura e cartografia (Lévy, 1993, p. 136-7).



A autoria não se concentra em um sujeito singular e espalha-se na cidade, constituída em grupos, coletivos, trupes, comunidades entre outras denominações.

Embora abranja até a segunda metade do século XX, Peter Szondi, em seu trabalho seminal sobre a teoria do drama moderno (1956), forja uma chave que permite abrir perspectivas sobre a dramaturgia após esse período. Seguindo a trilha proposta pelo pesquisador, lastreada na formulação de que a forma é conteúdo, os procedimentos dramáticos do nosso período histórico podem ser lidos a partir das contradições envolvendo os “enunciados da forma” e os “enunciados do conteúdo”, e de como essa questão reflete as exigências de nossa época. Szondi enfoca a dramaturgia de autores singulares e não a fatura diluída no coletivo. O pesquisador não se detém na análise do processo pensado como obra ou na dramaturgia cênica que supera a dicotomia texto e cena. Porém, em seu livro, há trilhas que apontam para essa questão quando analisa as proposições de Piscator, e mesmo a dramaturgia de Brecht e Beckett. Nestes, as escritas textuais dialogam estreitamente com a cena. Na formulação do *gestus* brechtiano, que entre outras questões desvela as circunstâncias da exploração e da alienação resultantes do sistema capitalista, a ação de um personagem perante outros inclui igualmente o comportamento corporal do ator aliado à exteriorização física. A imbricação entre texto e cena permeia o pensamento do autor, não no sentido de prever uma montagem, mas no sentido de que a cena é o lugar do teatro. Em Brecht, as contradições da cidade habitam não apenas o contexto extracênico de suas formulações teóricas, como, também, sua dramaturgia cênica, resultante do choque das imagens.

Como observa Ryngaert, “é difícil separar com rigor o que é da ordem do texto e o que é do domínio cênico no projeto brechtiano” (Ryngaert, 1996, p. 16). Em Beckett, diz o pesquisador, é como se não pudesse imaginar o texto das personagens independentemente do contexto no qual este está inserido. Em *Fim de*

Jogo, por exemplo, Beckett “começa por três páginas de indicações cênicas que pormenorizam o espaço e depois a representação” (idem, p. 45). Mesmo que possa haver, nessas observações, certa distinção entre texto e cena, elas apontam para aquilo que é característico numa grande parcela do teatro brechtiano: a dramaturgia da cena. Seja como for, tanto Brecht quanto Beckett são autores fundamentais para a compreensão das inflexões das dramaturgias contemporâneas. Findo este excuro, retomo o início do tópico, às transmutações da obra e da autoria.

A partir das configurações em rede, os conceitos de originalidade e propriedade intelectual adquirem outros contornos. As atividades colaborativas a partir da década de 1970 espalham-se em diversos campos artísticos no território brasileiro. No denominado cinema independente, no teatro, na dança e nas artes visuais pululam experiências de toda espécie. Produções híbridas colocam em xeque a noção tradicional de autoria como atividade notadamente individual, e adquirem diversos procedimentos na contemporaneidade, abrigando vozes distintas nos denominados processos colaborativos. Embora possuam procedimentos recorrentes não dá para generalizar o conceito de autoria coletiva, faz-se necessário apreender a complexidade de cada um. Para uma parcela da dramaturgia cênica produzida nos coletivos contemporâneos há uma relativização, quando não superação, de aspectos como: realização de leitura dramática (no sentido da apreciação do texto para ser levado à cena), autor nacional (como entidade singular que produz uma obra passível de encenação), montagem de clássico (ou mesmo de autor contemporâneo). Nessa concepção, a (dis)junção texto e cena perde o seu caráter tradicional, e adquire outros contornos, privilegiando as múltiplas imbricações.

Sinfonia e cacofonia de uma metrópole

“É a figura emblemática de Dioniso que se nos impõe. Retomo assim uma idéia antiga, ‘a sombra de Dioniso’ se propaga em nossas megalópoles. Daí a importância do festivo, a potência da natureza e do entorno, o jogo das aparências, o retorno do cíclico acentuando o destino, coisas que fazem da existência uma sucessão de instantes eternos. Não é possível imaginar que, em lugar do trabalho, com seu aspecto crucificador, o lúdico, com sua dimensão criativa, seja o novo paradigma cultural?” (Mafesoli, 2003, p. 12).

Determinadas concepções cênicas ligadas às questões da metrópole são tratadas na articulação do verbo, mas não só. Elas detêm um aspecto lúdico envolvendo as relações espaciais, temporais, corporais e o recurso à tecnologia. Tal como Brecht propugnara, o teatro não precisa ser necessariamente árido, descolado do corpo e do prazer estético, ao abordar as contradições de determinada época. Nessas dramaturgias, a cidade não constitui apenas temas abstratos ou retóricos, não busca somente o espaço radial da ágora, antes eles se estilham pela cidade fragmentada, ocupando zonas internas da circunferência e territórios de exclusão. Os espaços urbanos são apropriados, reinventados, restaurados, re-significados, “explodidos” entre tantas outras possibilidades, nas quais o arcaico e o tecnológico convivem de diversas formas. Em *O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado*, montagem da Cia São Jorge de Variedades, uma companhia de teatro caminha há séculos em busca do mar, e aporta numa metrópole, para apresentar a história de Dom Quixote da São Jorge. O fidalgo, em sua luta individual e solitária, enxerga na grande cidade a imagem de sua amada Dulcinéia. Nessa ambiência, os seus ideais entram em conflito com as regras e leis que regem a metrópole contemporânea. Em *As*

Bastianas, outra encenação da companhia, originada do livro *A Macaúba da Terra*, de Gero Camilo, o grupo ocupa o albergue da Boracéia, no bairro do Canindé, e elabora uma criação coletiva, aberta à colaboração do público e dos albergados que ali buscam abrigo. Partilhando daquilo que Lehmann denomina a irrupção do real, a peça flutua entre ficção e realidade ao tratar da problemática dos catadores de dejetos recicláveis na grande cidade. O Grupo XIX de Teatro, por sua vez, ocupa a Vila Maria Zélia, primeira vila operária erigida em São Paulo, que visava substituir cortiços destruídos em nome da política higienista na virada do século XIX para o XX. Em *Hysteria*, o coletivo de teatro joga “com os limiares entre espaço real e o espaço cênico, o texto fixo e a improvisação, a atriz/platéia e a platéia/atriz, o século XIX e os séculos XX/XXI, o médico e o louco, o sonho e a loucura” (2005), transitando na fimbria realidade/ficção. As situações cênicas são provenientes de histórias verídicas de mulheres que se desviaram das regras morais do período, e por serem consideradas loucas foram internadas num hospital. Para o grupo, a *memória espacial* integra a dramaturgia, ou seja, as histórias vividas no passado – ou mesmo no presente de um local onde a peça é apresentada – podem se correlacionar com peça “a que ele nos remete, o que existe ali que está para além ou impregnado” (2005). Partilhando desse ideário, o grupo Pessoal do Faroeste investe na junção arquitetura degradada/espaço cênico, na região central da capital, em espetáculos que abordam a formação da moderna metrópole paulistana; a Companhia do Centro da Terra elege os subterrâneos do metrô em construção e a extensibilidade do trajeto São Paulo-Jundiaí para a concepção dos seus espetáculos processionais, enquanto o Teatro da Vertigem elege o rio Tietê para desenvolver o projeto BR3. A dramaturgia resulta do amálgama “composto pela coleta de informações, oficinas de trabalho, situações de trocas com comunidades e uma viagem por terra, de São Paulo ao Acre que uniu as três re-



giões investigadas: Brasilândia, Brasília e Brasília” (2006). Para o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, a cultura das ruas serve como matriz, em que articula artesanaria e tecnologia, na formulação do Teatro Hip Hop.

Por seu turno, “Ensaio.Hamlet” não ocupa um lugar ou edificação da cidade, instala-se num teatro de modo distinto, e representa um tipo de trabalho teatral que busca formas paralelas às de uma obra original para falar de uma outra realidade. Em “Ensaio.Hamlet”, a trama básica shakespeariana está presente, mas (in) vestida de uma corporalidade cênica vincada no nosso contexto atual. Enquanto o público adentra o teatro depara-se com atores que dispõem objetos no espaço. Atores e atrizes interagem entre si e com o público, envolvidos numa ambiência que remete a um “aquecimento”, e prenuncia mais que uma peça teatral: o espectador é convidado a uma celebração. Nesse intróito, a teatralidade já está instaurada (mas Hamlet ainda não!). Depois de um grande silêncio a “ficção” assume o espaço, e o dês assume, em outros momentos, também:

“Hamlet passeia pelos objetos, pelos corpos dos atores, pelos figurinos e pelo imaginário. O que era um abajur converte-se num canhão de luz. Ruptura da “ficção”. Ator profere: ‘foi exatamente assim que aconteceu’. O quê? A história? A elaboração da peça? O ensaio? O espetáculo no dia anterior? Retorno à ficção. Temática das máscaras. Fantasma surge com máscara/touca no rosto. Ruptura da “ficção”. Luz geral acende revelando atores e espectadores. Alternância cômico/dramático. Atriz dialoga com o objeto-Ofélia. Esta é um fichário com fotos e cartas, que se abre desvelando o seu ser. Atriz critica Ofélia pela sua posição “passiva”. Rozencrantz e Guildenstern, dois bonecos de plástico assemelhados a figuras de mangás, manipulados pelos atores. Outra cena: Atmosfera cluber, Rozencrantz e Guildenstern, são agora dois atores

vestidos com “figurinos cosplay”. A câmara serve como a cortina. A captura pela imagem. Hamlet mata Polônio, descobre-o como *voyeur* através da câmara. Têm-se as pessoas próximas de si, alimentadas pela mediação da imagem. Viagem de Hamlet num barquinho de papel. Ator narra para a platéia: ‘nove pessoas morrem nesse espetáculo!’ Na realidade, são destituídos dos seus corpos e postos ausentes pelos seus figurinos. Resta o Vazio. O silêncio”.

Nessa peça, como em diversas outras, os aspectos da realidade brasileira vêm à tona em estruturas polifônicas, em que se destitui a linearidade, os eventos estruturam-se em durações diferentes, não há relação seqüencial direta e homogeneidade de lugar. Há uma parcela significativa de dramaturgias que são elaboradas em processos colaborativos em que o texto cênico é composto durante os ensaios, sem que o ponto de partida esteja na existência de uma dramaturgia previamente definida ou parte de uma dramaturgia, como no caso de “Ensaio.Hamlet” para construir uma outra. A cena surge das improvisações dos atores ou de procedimentos cênicos que fornecem os materiais que a constituirão. O fato de usar aparelhos eletrônicos não significa necessariamente estar inserido em uma estética. Há que se ressaltar que a tecnologia nem sempre é apresentada de forma inocente, principalmente no que concerne à sua manipulação pelo capital. Nessa perspectiva a II Trupe de Choque postula a democratização e a articulação crítica do aparato digital que extrapola o campo cênico e inclui a cidade. Nessa mesma trilha insere-se o “Dolores Boca Aberta” do grupo Mecatrônica de Teatro, que se define “como um coletivo de artistas de (em) periferia” e, tal como o grupo anterior, insere-se numa perspectiva de arte colaborativa lastreada numa transformação radical do modo de produção.

Enquanto o drama ou postula uma solução ou uma síntese possível, o sentimento



trágico da vida, como nos diz Mafesoli, reconhece a lógica da conjunção (e...e) mais que uma lógica da disjunção (ou...ou) (Mafesoli, 2003, p. 11), observação que nos endereça a traços estilísticos do teatro pós-dramático, como a parataxe e a pletora, de acordo com postulação de Lehmann (2007, p. 237). Onde dominava a separação, a distinção, a autonomia, tende a reinar a reversibilidade, a mistura, a “heteronomia”. (Mafesoli, 2003, p. 11). Essas observações esparsas, “cacos” de memória, servem apenas como parâmetro para iluminar o tema em questão e estão longe de esgotar todas as sinfonias metropolitanas.

Epílogo

“Cena de Rua: Numa metrópole, Beckett é apunhalado por um mendigo, que diz não saber o porquê daquele ato”.

Na aparente anomia das configurações dramatúrgicas contemporâneas encontra-se o “sim à vida”. Nas imensidões metropolitanas, atuentes e espectadores encontram-se (postos em moção) pelo teatro, buscando uma relação crítica com a metrópole (leia-se ordem social) que se modifica. O que está acontecendo? Alguma coisa segue o seu curso.



Referências bibliográficas



- BAITELLO, Norval. “O olho do furacão a cultura da imagem e a crise de visibilidade”. In: <www.paginasterra.com.br/arte>. Acesso: ago. de 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- ESPOSITO, Roberto. *Communitas. Origine et destin de la communauté*. Paris: PUF, 2000.
- BR-3. “Programa do Espetáculo”. São Paulo, 2006.
- HYSTERIA. “Programa do espetáculo do Grupo XIX de Teatro”. São Paulo, 2005.
- LEHAMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. de Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência*. Trad. de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- MAFESOLI, Michel. *O Instante Eterno – o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Trad. de Rogério de Almeida, Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.





SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

UBERSFELD, Anne. “Espaço e teatro”. In: CORVIN, Michel (Org.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Trad. de José Ronaldo Faleiro. Paris: Bordas, 1995. vol. A-K [2]. p. 324-5.

WISNIK, Guilherme. “Mundo Showroom”. *Folha de S. Paulo* (Ilustrada), 20 de ago. 2007, p. E2.

RESUMO: O autor faz uma leitura da dramaturgia contemporânea a partir de diversos autores, estabelecendo relações com as dimensões geográficas, metropolitanas, tecnológicas e cibernéticas da textualidade dramática. A dramaturgia expandida no espaço da cidade, e tencionada pelos conflitos e tensões que lhe são inerentes, reflete em sua forma as profundas transformações históricas de nosso tempo.

PALAVRAS CHAVE: dramaturgia, objeto, corpo, metrópole, redes.

